

Originalveröffentlichung in: Lichtenstern, Christa (Hrsg.): *Symbole in der Kunst : Beiträge eines wissenschaftlichen Symposiums anlässlich des 50-jährigen Jubiläums des Institutes für Kunstgeschichte an der Universität des Saarlandes, St. Ingbert 2002*, S. 239-263 (*Annales Universitatis Saraviensis : Philosophische Fakultäten* ; 20)



Abb. 1: K. R. H. Sonderborg: 22. 1. 1961, New York, Park Avenue South 333, 22.07-23.25 h, 1961, Tempera auf Photokarton aufgezogen, 108 x 70 cm, Saarland Museum Saarbrücken

WIE SYMBOLFÄHIG IST DIE MALEREI DES INFORMEL?*

Christoph Zuschlag

Bereits der Titel meines Aufsatzes wirft einige Fragen auf, die ins Zentrum der Thematik führen. Zum einen könnte man sich zu Recht an dem Ausdruck *symbolfähig* stören. Denn wenn als Ergebnis der Überlegungen die These formuliert würde, die Malerei des Informel sei nicht *symbolfähig*, also sozusagen *symbolunfähig*, dann könnte dies als Feststellung eines qualitativen Mangels, als Negativbeurteilung (miß-) verstanden werden und wie ein später Nachhall der polemischen Debatten um Abstraktion versus Figuration in den 50er und 60er Jahren klingen. Zum anderen impliziert die Frage nach der Symbolfähigkeit der informellen Malerei, daß es eine *symbolunfähige* bzw. *nichtsymbolische* Kunst gibt oder zumindest geben könnte. Genau dies wird aber von einigen Philosophen, wie im folgenden dargelegt wird, bestritten. Doch wie läßt sich das Symbolische nun in der Kunst des Informel festmachen, also einer Kunst, die sich nach allgemeinem Verständnis nicht nur jeglicher Mimesis und Inhaltlichkeit verweigert, sondern die darüber hinaus einen in der Kunstgeschichte völlig neuartigen Werk- und Bildbegriff konstituiert? Informel und symbolischer Gehalt – ist das nicht geradezu ein Widerspruch? Müßten wir bei der Betrachtung des Informel nicht eigentlich die Warnung Samuel Becketts am Ende seines Romans *Watt* beherzigen:

* Der vorliegende Text ist eine überarbeitete Fassung meines am 10. November 2001 in Saarbrücken gehaltenen Vortrags. Für Hinweise in der Diskussion danke ich Lorenz Dittmann, Christa Lichtenstern, Brigitte Scheer und Ernest W. Uthemann. Darüber hinaus sind in den Text kritische Bemerkungen und weiterführende Hinweise von Philipp Gutbrod, Peter Anselm Riedl, Christoph Wagner und Rolf Wedewer eingeflossen.

„Weh dem, der Symbole sieht!“¹ Diese Fragen sind es, denen ich im folgenden nachgehen möchte. Dabei werde ich zunächst die Begriffe Symbol, Symbolik und symbolisch erläutern, dann das Phänomen Informel zu definieren und historisch zu bestimmen versuchen, um in einem dritten Schritt über einige Werkbeispiele aus dem deutschen Informel zu sprechen. Am Ende werde ich die methodischen Konsequenzen diskutieren, die meine Überlegungen möglicherweise für die kunsthistorische Deutung des Phänomens Informel und für den Symbolbegriff in der Kunstgeschichte haben könnten. Als Ausgangspunkt sei die Hypothese formuliert, daß sowohl der in der Wissenschaft etablierte Informelbegriff als auch das Symbolverständnis in bezug auf die Kunst erweitert werden müssen.

Symbol – Symbolik – Symbolisch

Der Begriff Symbol leitet sich vom griechischen „symballein“ (zusammenwerfen) ab und bezeichnet ganz allgemein ein sinnlich wahrnehmbares Zeichen, das stellvertretend für etwas nicht Wahrnehmbares steht. Symbolik meint zum einen den durch Symbole dargestellten Sinngehalt, zum zweiten die Art und Weise der Verwendung von Symbolen und zum dritten die Wissenschaft von den Symbolen und ihrer Verwendung. Symbolisch läßt sich definieren als sinnbildlich, durch Symbole dargestellt. Die Abgrenzung der Begriffe Symbol, Metapher und Allegorie ist schwierig, und entsprechend uneinheitlich ist ihre Verwendung in der Literatur.² Im Vergleich zu Metapher

¹ Samuel Beckett: *Watt*. Deutsch von Elmar Tophoven. 2. Aufl. Frankfurt am Main 1975, S. 271.

² Vgl. Gerhard Kurz: *Metapher, Allegorie, Symbol*. 3. bibl. erg. Aufl. Göttingen 1993. Rainer Volp: *Das Kunstwerk als Symbol. Ein theologischer Beitrag zur Interpretation der bildenden Kunst*. Gütersloh 1966, S. 15, schreibt, daß Metapher und Allegorie „auch als Symbole gesehen werden können“. Vgl. zum Symbolbegriff in der Kunstge-

und Allegorie ist das Symbol inhaltlich weniger eindeutig bestimmbar, seine Bedeutung stärker von Kontext und Interpretation abhängig: „Die Bedeutung sprachlicher Zeichen kenne ich, ich habe sie gelernt, die Bedeutung von Symbolen muß ich deuten. Erst durch ihre Deutung werden Gegenstände und Ereignisse zu Symbolen. Die symbolische Bedeutung ist die symbolische Deutung. Das Symbol ist kein semiotisches, es ist ein hermeneutisches Phänomen.“³

Die Bildung von Symbolen ist eine anthropologische Konstante, ein Grundbedürfnis des Menschen.⁴ Die Kunstgeschichte kennt Zeichensymbole wie Kreis und Schriftzeichen, Dingsymbole wie Krone und Totenschädel, Pflanzen- und Tiersymbole sowie eine Farb- und eine Materialsymbolik. Darüber hinaus hat beispielsweise der Ort innerhalb eines Bildes symbolische Bedeutung: „Rechts – links, oben – unten, hell – dunkel, innen – außen sind elementare symbolische Orientierungen.“⁵ So kann etwa der obere Bildbereich auf Himmel und Paradies verweisen, der untere auf Erde und Hölle. Wie zu zeigen sein wird, lassen sich all diese Kategorien auch in der informellen Malerei nachweisen.

In der Kunstphilosophie nimmt die Diskussion des Symbols breiten Raum ein.⁶ F. W. J. von Schelling geht sogar so weit, Kunstwerk und Symbol gleichzusetzen, da im Kunstwerk

schichtwissenschaft Lorenz Dittmann: *Stil, Symbol, Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*. München 1967, S. 88-108; Manfred Lurker: *Symbol, Mythos und Legende in der Kunst. Die symbolische Aussage in Malerei, Plastik und Architektur*. 2. verm. Aufl. Baden-Baden 1974, S. 20-22 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 314).

³ Kurz (wie Anm. 2), S. 80.

⁴ Vgl. Susanne K. Langer: *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*. Übersetzt von Ada Löwith. Berlin 1965, S. 49.

⁵ Kurz (wie Anm. 2), S. 68.

⁶ Vgl. hierzu Dittmann (wie Anm. 2), S. 84-87 sowie den Beitrag von Brigitte Scheer in diesem Band (S. 15ff.). Vgl. zu den neueren Theorien von Nelson Goodman, Arthur C. Danto und Richard Wollheim:

Inhalt und Ausdruck zusammenfallen (symbolallein). Schelling kommt zu dem Schluß, „die Kunst ist symbolisch“⁷. In jüngerer Zeit hat Hans-Georg Gadamer im Anschluß an die klassischen Symbolkonzeptionen Goethes und Schillers ausgeführt, daß das Symbolische nicht nur auf Bedeutung verweise, sondern sie in sich selber verkörpere, sie verbürge, sie gegenwärtig sein lasse:

[Das Symbolische] repräsentiert Bedeutung. Bei dem Begriff „repräsentieren“ hat man an den kirchenrechtlichen und staatsrechtlichen Begriff der Repräsentation zu denken. Repräsentation meint dort nicht, daß etwas stellvertretend oder uneigentlich und indirekt da ist, als ob es ein Substitut, ein Ersatz wäre. Das Repräsentierte ist vielmehr selber da und so, wie es überhaupt da sein kann. In der Anwendung auf Kunst wird etwas von diesem Dasein in Repräsentation festgehalten.⁸

Kunst bringe, so Gadamer weiter, „etwas“ zur Darstellung, „so daß es auf diese Weise in sinnlicher Fülle gegenwärtig ist“; Kunst leiste „symbolische Repräsentation“, die keiner bestimmten Abhängigkeit von vorgegebenen Dingen bedürfe. In diesem Zusammenhang erwähnt Gadamer auch die vieldiskutierte Frage, „ob gegenstandslose Malerei oder gegenständliche Malerei“ die adäquatere Ausdrucksform sei, eine Frage, die er „für eine kurzschlüssige kultur- und kunstpolitische Mache“ hält.⁹

Andrea Marlen Esser: *Kunst als Symbol. Die Struktur ästhetischer Reflexion in Kants Theorie des Schönen*. München 1997, S. 11-41.

⁷ Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling: *Philosophie der Kunst*. Unveränderter fotomechanischer Nachdruck der aus dem handschriftlichen Nachlaß herausgegebenen Ausgabe von 1859. Darmstadt 1960, S. 55.

⁸ Hans-Georg Gadamer: *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*. Stuttgart 1979, S. 46.

⁹ Ebd., S. 47f.

Jedes Kunstwerk, so müssen wir aus dem Gesagten schlußfolgern, ist also symbolisch, wie immer auch es beschaffen ist, ob sein Schöpfer das Symbolische will oder nicht, ob der Betrachter es wahrnimmt und deutet oder nicht. Bevor wir nach Symbolen und symbolischem Gehalt im Informel fragen, sei dieses historisch und phänomenologisch umrissen.

Informel

Die Bezeichnung Informel (formlos, nicht-formgebunden) geht auf den französischen Kunstkritiker Michel Tapié zurück, der 1950 in bezug auf Werke von Wols von „informe“ sprach. 1951 organisierte Tapié im Pariser Studio Paul Facchetti die Ausstellung „Signifiants de l'Informel (Bedeutungen des Informel)“ mit Werken von Jean Fautrier, Jean Dubuffet, Georges Mathieu, Henri Michaux, Jean-Paul Riopelle und Jaroslav Serpan. 1952 veröffentlichte Tapié eine Art Programmschrift des Informel mit dem Titel „Un art autre, où il s'agit de nouveaux dévidages du réel (Von einer Kunst, die anderswo liegt, wo es sich um neue Entzifferungen des Realen handelt¹⁰)“. Gegenüber den anderen, aus polemischen Kritikeräußerungen oder Selbstdarstellungen der Künstler hervorgegangenen Benennungen Tachismus, Lyrische Abstraktion, Action Painting und Abstrakter Expressionismus hat sich Informel im deutschen Sprachraum mittlerweile als Oberbegriff durchgesetzt, obgleich auch er das Phänomen nur unzulänglich und einseitig umschreibt.¹¹ Ende der 1940er,

¹⁰ Titel der deutschen Übersetzung von Jan Lenthal. Paris 1952. Vgl. auch die Auszüge des Textes von Tapié auf deutsch in Lazlo Glozer: *Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939*. Ausstellungskatalog. Köln 1981, S. 158-160.

¹¹ Vgl. zur Geschichte und Abgrenzung dieser Begriffe Gabriele Lueg: *Studien zur Malerei des deutschen Informel*. Diss. Aachen 1983, S. 15-24; Jürgen Claus: *Kunst heute. Personen – Analysen*

Anfang der 1950er Jahre parallel in den USA und in Europa entstanden, umfaßt die dem Informel zugerechnete Malerei die unterschiedlichsten Ausprägungen, Handschriften und künstlerischen Konzepte. Für die Bundesrepublik sind in erster Linie die Künstler der „Quadriga“-Ausstellung vom Dezember 1952 (Karl Otto Götz, Otto Greis, Heinz Kreutz, Bernard Schultze) sowie Peter Brüning, Karl Fred Dahmen, Gerhard Hoehme, Emil Schumacher, K. R. H. Sonderborg, Fred Thieler und Hann Trier zu nennen (Abb. 1-4).¹² Eine große Anzahl nicht ganz so prominenter Künstlerinnen und Künstler kommt hinzu, z.B. Hubert Berke, Albert Fürst, Thomas Grochowiak, Marie-Louise von Rogister und Hans Werdehausen. Nicht zu vergessen solche Künstler, die nur eine gewisse Zeit lang informel arbeiteten und schon bald in ihrer Kunst andere Wege einschlugen, etwa Erwin Bechtold, Winfred Gaul, Horst Egon Kalinowski und Hans Platschek. Für die deutschen Informellen prägend waren vor allem der frühe Kandinsky, Paul Klee und Max Ernst ebenso wie Wols, Dubuffet, Fautrier und Pollock, aber auch Willi Baumeister, Theodor Werner, Carl Buchheister und Ernst Wilhelm Nay sowie teilweise auch Künstler des 19. Jahrhunderts wie Monet und Turner.

Schon diese Aufzählung macht deutlich, daß das die Künstler des Informel verbindende Moment nicht auf stilistischer Ebene liegen kann. In der Tat handelt es sich beim

überarbeitete und ergänzte Neuauflage Frankfurt / Berlin 1986, S. 21-29; Ursula Geiger: *Die Maler der Quadriga und ihre Stellung im Informel. Otto Greis – Karl O. Götz – Bernard Schultze – Heinz Kreutz*. Nürnberg 1987, S. 31-36.

¹² Vgl. zu den in diesem Beitrag reproduzierten Werken im Bestand der Modernen Galerie des Saarland Museums Saarbrücken Ernst-Gerhard Güse: *Meisterwerke des 20. Jahrhunderts Saarland Museum Saarbrücken*. Ostfildern-Ruit 1999. *Von der Aktion zur Meditation*. Ausstellungskatalog. Saarland Museum Saarbrücken Moderne Galerie. Saarbrücken 1999.



Abb. 2:
Gerhard Hoehme:
Das Gammelbild
(Borkenbild), 1958,
Öl auf Leinwand,
100 x 80 cm,
Saarland Museum
Saarbrücken

Informel nicht um einen Stil.¹³ Vielmehr charakterisiert der Begriff eine künstlerische Haltung, die die geometrische Abstraktion ebenso wie das klassische Form- und Kompositionsprinzip ablehnt und statt dessen eine weitgehend gegenstandsfreie, offene und prozessuale Bildform anstrebt. Das bedeutet, daß das informelle Bild, im Gegensatz zur klassischen Malerei, idealiter nicht die Realisierung eines zuvor gefaßten Planes ist, sondern im Hinblick auf das bildnerische

¹³ Vgl. zum folgenden Christoph Zuschlag: *Undeutbar – und doch bedeutsam. Überlegungen zur informellen Malerei*. In: *Brennpunkt Informel. Quellen – Strömungen – Reaktionen*. Ausstellungskatalog. Heidelberg 1998/99, S. 38-45. Vgl. zum Informel im Kontext der Malerei der 50er Jahre Christoph Zuschlag: *Zwischen Tradition und Neuorientierung. Anmerkungen zur Malerei der 50er Jahre*. In: *Kunst und Kirche* (1998). Heft 4, S. 216-221.



Abb. 3: Karl Otto Götz: Bild vom 8. 2. 1953, 1953, Mischtechnik auf Leinwand, 175 x 145 cm, Saarland Museum Saarbrücken

Endresultat offenbleibt. Das Bild entsteht im Dialog des Künstlers mit seinen Gestaltungsmitteln durch einen Prozeß von Agieren und Reagieren. Der Malakt bzw. die Eigenwertigkeit der gestalterischen Mittel tritt an die Stelle des traditionellen Bildthemas. Damit wird ein Bildbegriff konstituiert, der an den autonomen Bildbegriff der frühen Moderne anknüpft, in seiner Radikalität aber darüber hinausgeht: Das Bild ist von der äußeren Wirklichkeit unabhängig, die Gestaltungsmittel sind autonom gesetzt, der vom Künstler gewählte Malvorgang mit seinen eigenen Gesetzmäßigkeiten sowie die verwendeten Gestaltungsmittel bestimmen das Bild. So fällt auf, daß in den Titeln informeller Werke häufig Farben genannt und diese damit als eigentliches Bildthema hervorgehoben werden. Der Eigenwertigkeit von Malakt und Gestaltungsmitteln entspricht das Bestreben, Malweise und Maltechniken experimentell zu erweitern.¹⁴ Während manche Künstler mit der traditionellen Staffelei arbeiten, praktizieren andere die – auch von Jackson Pollock bekannte – sogenannte „Flachmalerei“, bei der der Bildträger flach auf dem Boden oder auf dem Tisch liegt (Abb. 5-6). Experimentiert wird weiterhin mit Farbsubstanzen, mit Malmitteln, durch die die Farben auf den Bildträger aufgebracht werden, sowie mit kunstfremden Materialien. Zum

¹⁴ Erwähnt sei nur das beidhändige Arbeiten bei Hann Trier und die Bilderstellung mit Pinsel und Rakel bei K. O. Götz.

Abb. 4: Karl Fred Dahmen:
Verglühender Tag, 1959,
Mischtechnik auf Leinwand,
100 x 85 cm,
Kunsthalle Recklinghausen



Schaffensprozeß gehören auch Momente der Zerstörung.¹⁵ Einige informelle Künstler, v. a. K. O. Götz, knüpfen an die *écriture automatique* des Surrealismus an. Spontaneität und die Einbeziehung des Zufalls spielen im informellen Schaffensprozeß folglich eine wichtige Rolle.

Symbole und Symbolisches im Informel

Wenn wir diesen Erläuterungen folgen, so muß die Suche nach Symbolen im Informel als sinnloses Unterfangen erscheinen. Doch glücklicherweise halten sich die Künstler nicht an Definitionen von Kunsthistorikern! Und tatsächlich finden sich in etlichen informellen Bildern Symbole im Sinne der obigen Definition, wonach ein Symbol ein sinnlich wahrnehmbares Zeichen ist, das stellvertretend für etwas nicht Wahrnehmbares steht.

1958 stellte Karl Otto Götz (geb. 1914) in der Galerie 22 von Jean-Pierre Wilhelm in Düsseldorf ein Triptychon aus, dessen in Schwarz und Rot gehaltenes Mittelteil (Abb. 7) eine die gesamte Leinwand überspannende Kreuzform zeigt.

¹⁵ Vgl. Christoph Zuschlag: *Das Aufbrechen der Materie. Zerstörung als bildnerisches Prinzip im Werk Emil Schumachers*. In: *Emil Schumacher. Letzte Bilder 1997-1999*. Ausstellungskatalog. Heidelberg 2000, S. 16-22.



Abb. 5: Karl Otto Götz beim Malen in seinem Atelier in der Kunstakademie Düsseldorf, 1959
(Foto: Siegfried Kühn)



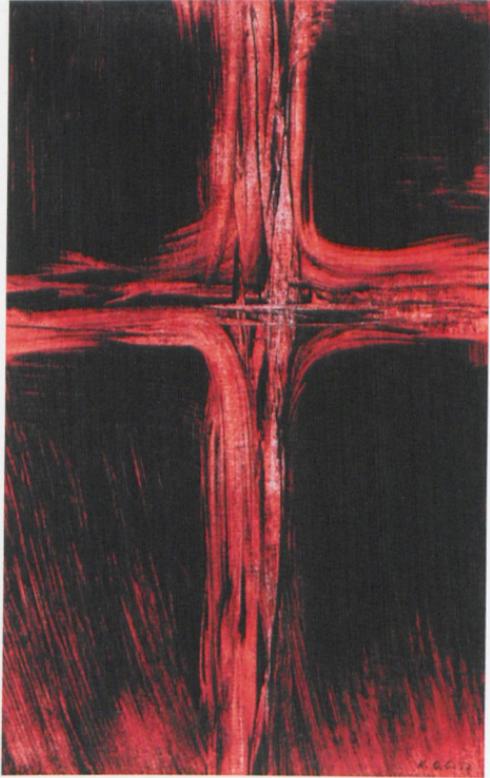
Abb. 6: Jackson Pollock im Atelier The Springs, Long Island, 1950, bei der Arbeit an One: Number 31, 1950 (The Museum of Modern Art, New York).
Im Hintergrund Lee Krasner
(Foto: Hans Namuth)

Zu Anlaß und Deutung des dreiteiligen Bildes bemerkte der Künstler einmal:

Es ist richtig, daß ich dieses Triptychon als Protest gegen die Aufrüstung von Raketen mit Atomsprengköpfen gemalt habe. Der linke Flügel heißt dann auch „Matador“, der rechte „Jupiter“, beide nach amerikanischen Raketen. Das schmale Hochformat in der Mitte [...] ist zwar in meiner typischen Technik gemalt, es kann aber auch als Muskelfleisch gelesen werden, dem man die Haut abgezogen hat. Von unten scheinen Flammen nach oben zu züngeln. Die der Komposition zugrundeliegende Kreuzform ist natürlich eindeutig, ebenso wie der Titel: „U. D. Z. – Unter diesem Zeichen“. Das bedeutet, daß Atomwaffen unter christlichen Vorzeichen gebaut werden.¹⁶

¹⁶ Karl Otto Götz im Gespräch. „Abstrakt ist schöner!“. Hg. von Michael

Abb. 7: Karl Otto Götz:
U. D. Z. – Unter diesem
Zeichen, 1958, Mischtech-
nik auf Leinwand, 130,5
x 80,5 cm, Mittelteil eines
Triptychons, Galerie Neher,
Essen



Ebenfalls 1958 schuf Gerhard Hoehme (1920–1989) in zarten Rosa- und Violetttönen das Aquarell „Das Herz“ (Abb. 8). Darin begegnet uns die Herzform als eindeutig lesbares Bildzeichen. Seit der Antike verweist das Herz symbolisch auf das Gewissen des Menschen, seine Seele und Gefühle, insbesondere die Liebe.

Das Spätwerk Bernard Schultzes (geb. 1915) zeichnet sich durch großformatige, häufig mehrteilige Kompositionen

Klant und Christoph Zuschlag. Stuttgart 1994, S. 38. Vgl. zu diesem Bild jüngst *Kreuze. Eine Ausstellung im Bamberger Dom*. Hg. vom Internationalen Künstlerhaus Villa Concordia. Ausstellungskatalog. Bamberg 2002 (Edition Villa Concordia. Bd. 7; Veröffentlichungen der HA Kunst und Kultur des Erzbischöflichen Ordinariates Bamberg. Bd. 11).

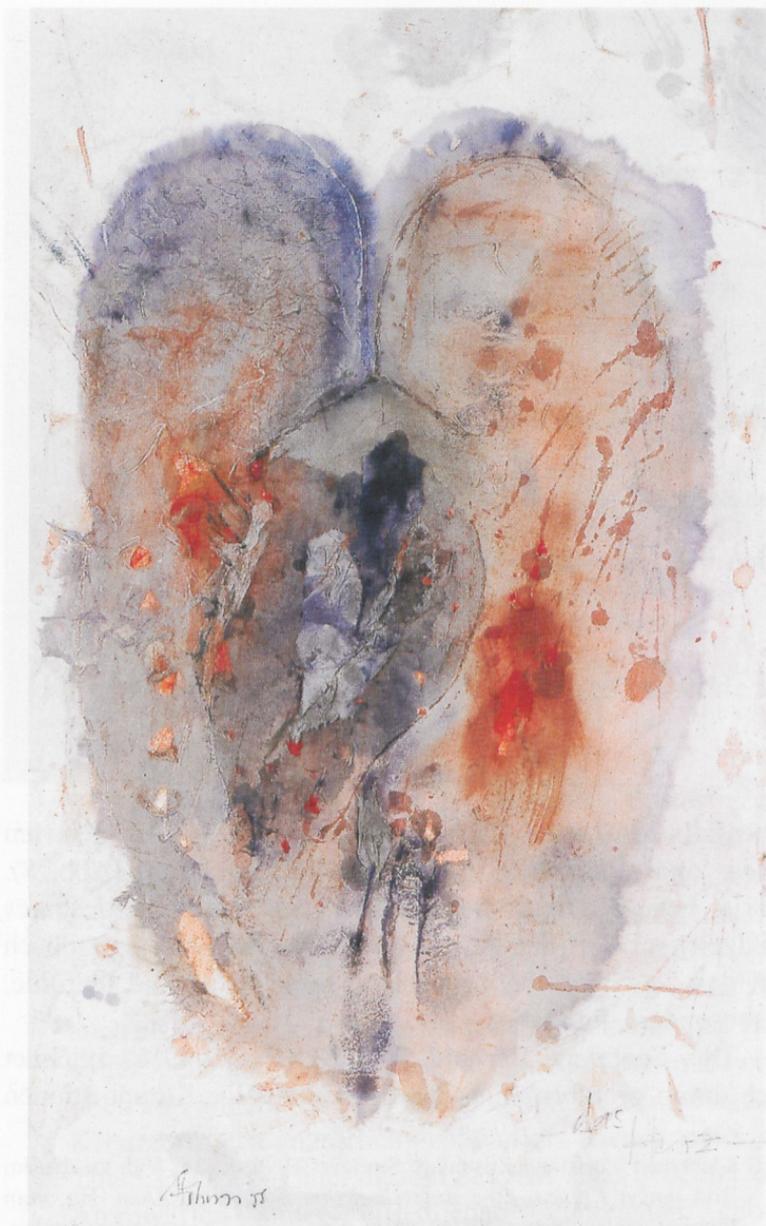


Abb. 8: Gerhard Hoehme: Das Herz, 1958, Aquarell auf Japanpapier, 54,5 x 33,5 cm, Privatbesitz



Abb. 9: Bernard Schultze: *memento mori*, 1992,
Öl auf Leinwand, 160 x 140 cm, Privatbesitz

von leuchtender, geradezu sprühender Farbigkeit aus.¹⁷ Ein charakteristisches Beispiel dafür ist das 1992 entstandene, in Öl auf Leinwand gemalte Bild „*memento mori*“ (Abb. 9). In der unteren rechten Ecke erkennt man eine auffallende, helle Form. Bezieht man den Titel des Bildes ein, so ist klar, daß hier nur ein Totenschädel gemeint sein kann, in der Kunst ein altes Symbol der Vergänglichkeit. Der Schädel ist dem unteren, auf die Erde – als dem Ort der Toten und der Gräber – verweisenden, chthonischen Bildbereich zugeordnet. Zu dem Dingsymbol Totenschädel kommt hier also als symbolische Ebene der Ort innerhalb des Bildes hinzu, an dem das Symbol plaziert ist.

¹⁷ Vgl. Bernard Schultze. *Das große Format*. Hg. von Evelyn Weiss. Ausstellungskatalog. Köln 1994.



Abb. 10:
Hann Trier: Oho,
1952, Eitempera
auf Leinwand,
60 x 80 cm,
Privatbesitz

Zu den Zeichensymbolen gehören auch Schriftzeichen und Buchstaben, die in der informellen Malerei vielfach auftauchen. So schuf Hann Trier (1915-1999) 1952 eine Reihe von sogenannten „Wortbildern“, in denen der Künstler Wort, Bild und graphische Gestaltung verband. Es handelt sich um Zeichnungen, Lithographien und Leinwandbilder, auf denen Trier Buchstaben aneinanderreichte, die die kurzen Wörter „Aha“, „Wieso“, „Oho“, „Ja“ ergeben (Abb. 10). Schreibt man dem sprachlichen Zeichen mit Karl Bühler¹⁸ gar generell Symbolfunktion zu, so läßt sich auch Emil Schumachers (1912-1999) Gouache aus dem Jahr 1959 (Abb. 11) symbolisch lesen. Das alleinige bildbeherrschende Motiv sind die beiden Sätze „die Mauern sind abgebröckelt jetzt ist es Zeit den neuen Geist zu erkennen“. Die Gouache ist im Œuvre Schumachers ebenso ungewöhnlich wie die Präzisierung der Datierung auf „Anfang 1959“ (Schumacher gibt in der Regel nur die Jahreszahl an). Möglicherweise bezieht sich der Künstler, der 1958 eine Professur an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg angetreten hatte, damit auf die Ende der 50er Jahre einsetzende Anerkennung des Informel, die sich 1959 auch in

¹⁸ Vgl. Karl Bühler: *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Ungekürzter Nachdruck der Ausgabe von 1934. Stuttgart / New York 1982. Kap. I.2.

der Teilnahme der informellen Künstler an der documenta II zeigen sollte.

In den 1980er und 1990er Jahren weist das Œuvre von Emil Schumacher verstärkt figurative Elemente auf.¹⁹ Die ganz in Schwarzweiß gehaltene Gouache „GE-6/1991“ (Abb. 12) zeigt einen Wagen oder eine Kutsche. Im oberen Bildbereich steht das Wort „Erl König“. Als Erlkönig wird ein noch geheimes Kraftfahrzeugmodell bezeichnet, das getarnt und in abgelegenen Gebieten erprobt wird. Die Benennung ist abgeleitet von Goethes Ballade *Erlkönig* von 1782, die von einem Vater handelt, der nächtens mit seinem sterbenden Sohn durch den Wald reitet („Wer reitet so spät durch Nacht und Wind? / Es ist der Vater mit seinem Kind; [...]“). Die düstere Farbigekeit der Gouache, der gänzliche Verzicht auf Buntfarben, verweisen auf die Todesthematik. Der explizite Verweis auf einen literarischen Stoff in Form einer Bildinschrift ist für Schumacher untypisch, wenn nicht einzigartig.

In anderen Werken Schumachers aus der Spätzeit sind Räder das alleinige Bildmotiv, so beispielsweise in „Helios“ aus dem Jahr 1988 (Abb. 13). Das Rad ist ein uraltes Symbol für die Sonnenscheibe oder für den Wagen, der die

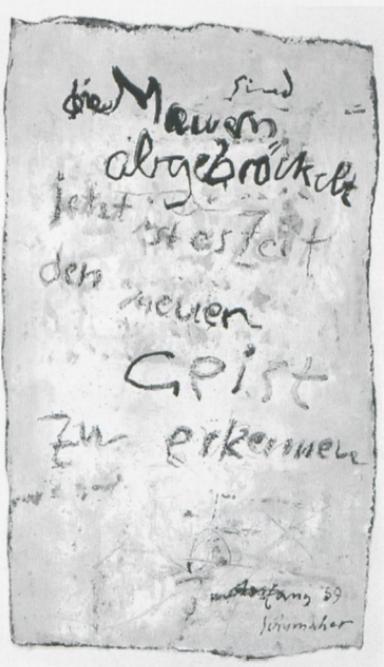


Abb. 11: Emil Schumacher:
Die Mauern sind abgebröckelt,
1959, Gouache, 58 x 34 cm,
Emil Schumacher Stiftung

¹⁹ Vgl. Peter Anselm Riedl: *Zu den letzten Bildern von Emil Schumacher*. In: *Schumacher* (wie Anm. 15), S. 9-15.



Abb. 12: Emil Schumacher: GE-6/1991, 1991, Gouache auf Büttchen,
58 x 81 cm, Emil Schumacher Stiftung



Abb. 13: Emil Schumacher: Helios, 1988, Öl auf Holz,
170 x 250 cm, Emil Schumacher Stiftung

Sonne am Himmel entlangzieht. Auf diese Bedeutung spielt Schumacher im Bildtitel „Helios“ an. Dieser Titel stellt explizit einen Zusammenhang mit der griechischen Mythologie her, nämlich mit dem Sonnengott Helios, der sich des Morgens von seinem Palast am Ostrand der Erde erhebt, um mit seinem von vier Rössern gezogenen Wagen über den Himmel in das dunkle Land der Hesperiden am Westrand der Erde zu ziehen (dargestellt unter anderem am großen Fries des Pergamonaltars in Berlin). Helios galt als Gott des Lichtes, was Schumacher in seinem Bild durch das lichte,



Abb. 14: Emil Schumacher: Anames, 1981, Öl auf Holz, 105 x 174,5 cm, Privatbesitz

gelb-ockerfarbene Kolorit zum Ausdruck bringt. Das Rad ist nicht die einzige figürliche Chiffre mit symbolischer Bedeutung beim späten Schumacher. Ebenso tauchen Haus (Abb. 14), Leiter (Abb. 15) sowie Mensch- und Tierabbreviaturen (Abb. 16-17) immer wieder auf. Die Leiter kommt in der christlichen Ikonographie unter anderem bei Jakobs Traum von der Himmelsleiter vor (1. Buch Mose 28, 12-15).

Bislang habe ich im Informel vorwiegend nach Symbolen im oben definierten Sinn von gegenständlichen Zeichen, von Sinnbildern gefahndet. Von großer Bedeutung ist im Informel zudem die Farb- und die Materialsymbolik. Auch wenn die Farbsymbolik keinesfalls so festgelegt ist wie die der mittelalterlichen Malerei, so schwingen doch symbolische Konnotationen in der Farbgebung immer mit, wie exemplarisch bei Schumachers Erbkönig-Gouache und bei seinem Bild „Helios“ aufgezeigt wurde. Auch „Sodom“ (Abb. 18) ist

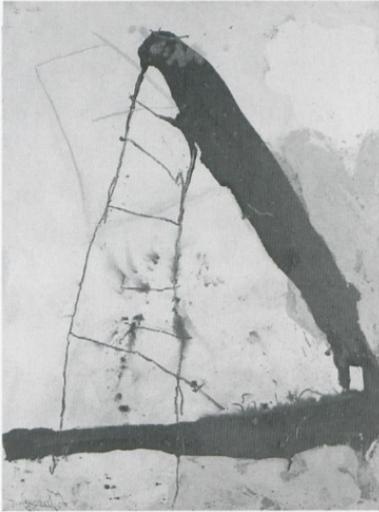


Abb. 15: Emil Schumacher: Scala I,
1987, Öl auf Holz, 170 x 125 cm,
Kunsthalle zu Kiel

diesem Zusammenhang von Interesse. Das Bild stammt aus der frühen informellen Zeit Schumachers. In die pastos aufgetragene Farbmaterie hat der Künstler geritzt und geschabt. Die Oberfläche ist von unregelmäßigen Farbschollen bedeckt und von Rissen durchzogen, sie erscheint wie eine zerklüftete Landschaft. Assoziationen an geologische Prozesse stellen sich ein. Das die Bildwirkung dominierende Rot läßt an Lava, Feuer oder Glut denken – oder auch an Blut. Zwölf Jahre nach



Abb. 16: Emil Schumacher: GB-18/1994, 1994, Gouache
auf Aquari-Bütten, 50,5 x 64,5 cm, Emil Schumacher Stiftung



Abb. 17: Emil Schumacher: 5/1991, 1991,
farbige Aquatinta-Radierung mit Kaltnadel, 39,5 x 49,5 cm, Privatbesitz

Kriegsende entstanden, wurde das Bild in der zeitgenössischen Kritik mit den kriegszerstörten Landschaften und den Kriegsopfern in Verbindung gebracht. So spricht Werner Haftmann im Katalog zur documenta II von der „Versehrung“ des Bildmaterials; mit „Versehrung“ werden eigentlich Kriegsverletzungen des Körpers bezeichnet.²⁰ Schumacher selbst weist der Interpretation diese Richtung, benennt er doch das Bild nach der biblischen Stadt Sodom, die gemeinsam mit der Stadt Gomorra das Schicksal ereilte, wegen der Sünden- und Lasterhaftigkeit ihrer Bewohner von Gott zerstört zu werden: „Da ließ der Herr Schwefel und Feuer regnen vom Himmel herab auf Sodom und Gomorra und vernichtete die Städte und die ganze Gegend und alle Einwohner der Städte und was auf

²⁰ Vgl. Monika Wagner: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*. München 2001, S. 44.



Abb. 18: Emil Schumacher: Sodom, 1957, Öl auf Leinwand, 132 x 170,5 cm, Karl Ernst Osthaus-Museum Hagen

dem Lande gewachsen war“ (1. Buch Mose 19, 24-26).

Schumachers Bildmaterialien und -titel sind voller mythologischer und christlicher Anspielungen. In „Petros“ (Abb. 19) aus dem Jahr 1976 sind Steine auf der Bildoberfläche angebracht. Der Titel spielt auf das griechische „pétros“ (Fels) an, wonach der Apostel Petrus benannt wurde. „Palmarum“ (Abb. 20) von 1991 ist ein großformatiges, in Öl auf Holz gemaltes und vom farbigen Zweiklang Gelb-Schwarz bestimmtes Bild. Palmarum (lat. Tag der Palmen) ist der Name des Palmsonntags, also des Sonntags vor Ostern, an dem die Karwoche beginnt. An ihm wird an den Einzug Jesu in Jerusalem erinnert, bei dem die Bewohner Jerusalems Zweige auf den Weg streuten (Matthäus 21, 1-11). Schumacher fügt nun echte Palmenzweige als Collageelemente in sein Bild ein.

Das Vorhandensein von Symbolen im Sinne von Zeichen,

von Farb- und Materialsymbolik sowie die symbolische Funktion des Bildortes verbindet das Informel mit älterer Kunst. Im Informel kommt indes eine in der Kunstgeschichte meines Erachtens neuartige Symbolqualität noch hinzu: Der Malvorgang selbst, der für den Betrachter visuell nachvollziehbare Entstehungsprozeß der Bilder, wird zum Symbol, das Malen zum Symbol des Malens. Dies bedeutet eine Steigerung der Selbstreflexivität der Kunst, wie sie für das 20. Jahrhundert generell charakteristisch ist. In diesem Zusammenhang sei auf Goethes Symbolbegriff zurückgekommen. In seinem



Abb. 19: Emil Schumacher: Petros, 1976, Steincollage und Acryl auf Holz, 200 x 95 cm, Privatbesitz

Nachwort zu Goethes Naturwissenschaftlichen Schriften im Band 13 der Hamburger Ausgabe erläutert Carl Friedrich von Weizsäcker Goethes Symbolverständnis, dem zufolge das Symbol im Besonderen das Allgemeine repräsentiert: „Wenn die Idee erscheinen kann, so kann ein einzelnes Erscheinendes für die Idee eintreten. Verwandtes kann Verwandtes stellvertretend darstellen.“²¹ Sodann kommt von Weizsäcker auf die symbolische Funktion der Gebärde zu sprechen:

²¹ Carl Friedrich v. Weizsäcker: *Nachwort*. In: *Goethes Werke*. Bd. 13: *Naturwissenschaftliche Schriften*. Hamburg 1955, S. 537-554, S. 551.



Abb. 20: Emil Schumacher: Palmarum, 1991, Öl auf Holz,
205 x 370 cm, Privatbesitz

Jeder Mensch versteht menschliche Gebärden. In der Gebärde ist genau das, was wir soeben sagten, tägliche Gegenwart: ein einfacher sinnlich wahrnehmbarer Vorgang ist zugleich Träger einer Bedeutung; ja diese Bedeutung ist sein Wesen, denn ohne sie fände er gar nicht statt. In, mit und unter dem sinnlich Wahrnehmbaren nehmen wir das wahr, was als das Unsinnliche gilt. In der Gebärde spricht die Seele; die Gebärde ist erscheinende Seele.²²

Nun spielt im Informel die „Gebärde“ des Künstlers, das Gestische, die Bewegung von Körper und Hand, die sich in das Bild einschreibt, dort gleichsam konserviert wird und vom Betrachter nachvollzogen werden kann, eine zentrale Rolle. Malerei als Vorgang, als Prozeß gestaltenden Tuns wird sinnlich wahrnehmbar: Malerei verweist auf sich selbst, Malerei symbolisiert sich selbst.

²² Ebd., S. 552.

Resumé

In meinem Aufsatz habe ich nach der Symbolfähigkeit der Malerei des Informel gefragt und damit diese Kunst gewissermaßen gegen den Strich der bisherigen Interpretationen gebürstet. Dabei sind meine Überlegungen nicht mehr als ein Anfang in eine Richtung, die mir aber vielversprechend erscheint, weil sie zu einer neuen Sichtweise auf das Informel beitragen könnte, dem nach wie vor das Klischee einer gänzlich amimetischen, inhaltsleeren, rein auf die Äußerung der psychischen Befindlichkeit und Emotionalität des Künstlers gerichteten Kunst anhängt. Bei der wissenschaftlichen Aufarbeitung des Informel sind bislang eine ganze Reihe von Aspekten weitgehend vernachlässigt worden: erstens die mythologischen, religiösen, historischen und zeitgeschichtlichen Bezüge in vielen Werken;²³ zweitens die Werktitel, die vielfach diese inhaltlichen Bezüge offenbaren oder eigene symbolische Verweise enthalten;²⁴ drittens

²³ Vgl. Otto Greis, „Ikarus“, 1953, Harzfarbe und Eitempera auf Leinwand, 120 x 180 cm, Städtische Kunsthalle Mannheim; Heinz Kreutz, „Odysseus“, 1957, Öl auf Leinwand, 160 x 100 cm, Privatbesitz; Gerhard Hoehme, „Herkules' Tod“, 1978, Acryl auf Leinwand, Polyäthylenschnüre, 300 x 240 cm, Saarland Museum Saarbrücken; Karl Otto Götz, „U. D. Z. – Unter diesem Zeichen“, 1958 (Abb. 7); Emil Schumacher, „Palmarum“, 1991 (Abb. 20); Emil Schumacher, „2/1995, 8. Mai“, farbige Aquatintaradierung mit Kaltnadel, 79,5 x 60 cm auf 105 x 80 cm (Edition zum 50. Jahrestag des Endes des 2. Weltkrieges); K. O. Götz, „Jonction“, 3. Oktober 1990, Mischtechnik auf Leinwand (zweiteilig), 200 x 520 cm, Leihgabe der K. O. Götz und Rissa-Stiftung im Saarland Museum Saarbrücken (gemalt am Tag der deutschen Wiedervereinigung).

²⁴ Eine übergreifende Untersuchung der Werktitel im 20. Jahrhundert ist ein Desiderat der Forschung. Einen Anfang macht Rolf Wedewer: *Bild und Titel*. In: *Jahresring* (1967/68), S. 267-280. Nicht zuletzt gilt es, die Symbolkraft der häufig sprechenden Bildtitel zu entschlüsseln. So fällt die Aufbruchs- und Erweckungsmetaphorik in vielen Bildtiteln vor allem der frühen 50er Jahre auf; vgl. etwa Otto Greis, „Blauer Aufbruch“, 1952, Harzfarbe und Eitempera auf Leinwand,

die Bearbeitungen literarischer Stoffe durch Künstler des Informel;²⁵ viertens die enge Verbundenheit mit der kunstgeschichtlichen Tradition, die sich sowohl in zahlreichen Hommagen an Künstler der Vergangenheit oder Gegenwart als auch in Zitaten und Paraphrasen kunstgeschichtlicher Vorbilder äußert;²⁶ und schließlich fünftens der im vorangehenden dargelegte Symbolgehalt der informellen Bilder.

130 x 115 cm, Privatbesitz; Gerhard Hoehme, „Erwachen“, 1953, Öl auf Masonit, 73 x 102 cm, Saarland Museum Saarbrücken. Vgl. zum zeitgeschichtlichen Kontext Christa Lichtenstern: *Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*. Bd. 2: *Metamorphose. Vom Mythos zum Prozeßdenken. Ovid-Rezeption / Surrealistische Ästhetik / Verwandlungsthematik der Nachkriegskunst*. Weinheim 1992, S. 295-387.

²⁵ Wols illustrierte beispielsweise 1948/49 Schriften von Artaud, Kafka, Paulhan und Sartre (vgl. *Wols Radierungen*. Hg. vom Kunstmuseum Bonn. Ausstellungskatalog. Bonn 1996/97). Der *Sonnengesang* des Franz von Assisi inspirierte Heinz Kreutz 1957/58 zu einem Triptychon und 1993-1995 zu drei Werkzyklen (vgl. Christa Lichtenstern: *Heinz Kreutz, Sonnengesänge*. München 1997). Hann Trier schuf unter anderem 1951 eine Mappe mit Lithographien zu Lessings Fabel Tiresias, 1957 eine Radierungsfolge zu Kleists *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* und 1959/60 eine weitere zu Henri Focillons *Lob der Hand* (vgl. Uta Gerlach-Laxner: *Hann Trier. Werkverzeichnis der Druckgraphik*. Köln 1994. G 23, G 44 und G 68). K. O. Götz legte 1995 ein Mappenwerk mit sechs Lithographien zu Cervantes' *Don Quijote* vor (vgl. *Karl Otto Götz: Werkverzeichnis der Original-Lithographien. Ergänzungsband 1994-1995*. Hg. von Manfred Hügelow. Offenbach/Main 1995. Nr. 150 I-VI).

²⁶ So rekurrierte etwa, um nur drei Beispiele zu nennen, K. R. H. Sonderborg 1957 auf Albrecht Altdorfers sogenannte „Alexanderschlacht“, Hann Trier 1991 in einer dreiteilige Bildsequenz auf das berühmte Pastell „Schokoladenmädchen“ von Jean-Etienne Liotard und Heinz Kreutz 1993 in einem vierteiligen Werkzyklus auf Rubens' Gemälde „Musizierende Engel“. Vgl. zu Sonderborg: Christoph Zuschlag: *Vom Kunstzitat zur Metakunst – Kunst über Kunst im 20. Jahrhundert*. In: *Malerei und Skulptur im Wettstreit. Von Dürer bis Daumier*. Ausstellungskatalog. München/Köln 2002, S. 171-189, hier S. 174f.; zu Trier: Christoph Wagner: *Der beschleunigte Blick. Hann Trier und das prozessuale Bild*. Berlin 1999, S. 8-13; zu Heinz Kreutz: Lichtenstern (wie Anm. 25).

Damit bestätigt sich die eingangs formulierte Hypothese, wonach sowohl der in der Kunstwissenschaft etablierte Informelbegriff als auch das Symbolverständnis im Hinblick auf die Kunst erweitert werden müssen. So sollte sich die künftige Informel-Forschung den oben erwähnten Aspekten öffnen, um zu einem weniger einseitigen Bild dieser Kunstrichtung zu gelangen. Die Beschäftigung mit dem Symbolgehalt im Informel könnte hierbei eine wichtige Rolle spielen. Dies wiederum würde den Symbolbegriff in der Kunstgeschichtswissenschaft dahingehend ausweiten, daß Malerei Symbol ihrer selbst werden kann. Natürlich kann strenggenommen nichts sich selbst symbolisieren, wenn man obiger Definition folgt, wonach ein Symbol ein sinnlich wahrnehmbares Zeichen ist, das stellvertretend für etwas nicht Wahrnehmbares steht. Dennoch lautet meine These, daß im Informel in einer der Kunstgeschichte neuartigen Weise der Malvorgang selbst „Thema“ ist und somit das Malen ganz generell auf sich selbst verweist.

Ein Einwand könnte nun lauten, daß die in diesem Aufsatz vorgestellten Werke gar nicht dem Informel zuzurechnen seien. Das aber wäre ein Beispiel dafür, wie die Kunstgeschichte Definitionen für bestimmte Phänomene liefert und damit nur bestimmte Interpretationen dieser Phänomene zuläßt, während sie andere von vornherein ausschließt. In diesem Sinne kann der Umgang mit dem Informel durchaus auch als Lehrstück für die Kunstgeschichtswissenschaft dienen.